José Manuel Fraile Gil
El Raptor Pordiosero y *la Dama Pastora* en una nueva versión campurriana (Cantabria)
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, 2007, LXXXIII, 15-31

EL RAPTOR PORDIOSERO Y *LA DAMA PASTORA* EN UNA NUEVA VERSIÓN CAMPURRIANA (CANTABRIA)

En el mes de abril del año 2007 viajé de nuevo a Cantabria para continuar la recolección de romances y textos tradicionales que comencé en aquella comunidad hace un par de décadas. Estos primeros años del Siglo XXI son sin duda los últimos de vida latente para el inmenso corpus de literatura oral que durante siglos recrearon los pueblos hispánicos, y que hoy –salvo rarísimas excepciones- podemos dar por fijado en las páginas impresas de romanceros y colecciones. En ese último viaje visité varias aldeas de Campoo, comarca de Cantabria que, junto con Polaciones[1] y Valderredible (Valiente Barroso 2003)[2], fueron el relicario que encerraba lo más variopinto y granado del Romancero Peninsular. Pude entonces comprobar que -como sucede en el resto de Cantabria, y aun en la mitad Norte de la Península- la cultura rural va desapareciendo por dos causas fundamentales: de un lado, la creciente despoblación que sufren los pequeños núcleos urbanos, y de otro, la sustitución de los usos del común y vecinales por las formas urbanas y cosmopolitas que va adoptando también la joven población rural allí donde –con verdadero mérito- se obstina en seguir viviendo.

Quedan aún aldeas campurrianas que guardan –en el saber de sus mayores- un tesoro de relatos heredado de sus padres, que hoy no pueden depositar en la memoria de los más jóvenes. Algunos de estos ancianos, que han vivido ya sus ochenta años largos, son todavía los portadores de un amplio e interesante corpus

[1] A comienzos del segundo milenio publiqué una compilación del *Romancero purriego*, que de seguro será la última, pues aquel Valle está hoy prácticamente deshabitado. (Fraile Gil 2003).
[2] Para un seguimiento de la crónica recolectora del Romancero oral en estas dos comarcas de Cantabria, véase (Valiente Barroso 2003).

Entregado: 19-05-07. Aceptado: 11-6-07

romancístico que estamos a punto de perder para siempre, si es que lo más florido y granado de este tesoro no se fue ya con los que murieron. En Campoo de Enmedio tuve el privilegio de visitar Fontecha y entrevistar allí, acompañado de su hijo Tomás y de María Bulnes, a María Gómez González, quien a sus ochenta y seis años cumplidos conserva todavía una voz extremadamente firme y melodiosa con la que canta el enorme corpus de poesía narrativa que aprendió sobre todo de su madre[3]. Entre los poemas y cantos que desgranó para nosotros en el curso de aquella entrevista, despertó mi interés una canción narrativa –pues formalmente no se trata de un romance- en la que pude reconocer dos viejas baladas centroeuropeas que, tras haber soldado firmemente sus argumentos, habían creado un sugerente relato estructurado en estrofas pareadas bajo el esquema pregunta-respuesta. He aquí el texto de marras:

Versión de Fontecha (Ayto. Campoo de Enmedio; P. J. Reinosa – Cantabria). Cantada por María Gómez González, de 86 años de edad, y su hijo Tomás Macho Gómez, de 53

[3] El caudal romancístico de la familia parece remontarse cuando menos al abuelo materno de María, que se llamó Tomás Gómez García. El abuelo Tomás legó su herencia narrativa a su hija Casilda González de Celis (1883-1974), quien alumbró doce hijos, de los cuales sobrevivieron nueve; la más pequeña de las hembras fue María Gómez González, nacida en Fontecha el día 2 de noviembre de 1920. María –como tantas mujeres de su época- tuvo que trabajar duro desde muy niña pues su padre quedó ciego siendo aún joven, y ella fue su principal lazarillo. Casó a su tiempo pero su esposo enfermó pronto, y ella tuvo que empuñar el arado y arrostrar las duras faenas agrícolas en un terreno extremadamente frío como es el campurriano. Tuvo tres hijos, de los cuales Tomás Macho, el más pequeño, es «maestro y folclorista, constructor y tañedor de rabel», como a él le gusta llamarse; Tomás sigue así la línea de rabelistas que empezó con su tío Tomás Gómez -que no Alipio, como se ha dicho erróneamente-, a quien no conoció, pues falleció en la Guerra (1936-1939). Debo a Tomás todo tipo de noticias, detalles y sugerencias que salpican este artículo y que le agradezco especialmente.

El corpus romancístico de María es sencillamente impresionante, pues abarca más de tres docenas de romances tradicionales, entre los que encontramos temas carolingios extremadamente raros como *La infancia de Gaiferos (á)* o *El Conde Dirlos (á)*, amén de otros más frecuentes representados, eso sí, por espléndidas versiones: *El paje y la infanta (ío)*, *La boda estorbada* (á), *La difunta pleiteada (ía)*, *La apuesta ganada (á)*, *Las señas del esposo (éa)*, *La adúltera (ó), La adúltera infanticida (éa), Los estudiantes y el alma en pena (áo)*, *El difunto penitente (éa)*, *El galán y la monja (áa)...,* cantados todos con perfecta entonación y con muy variadas melodías. María Goméz ha participado su caudal romancístico a muchos de los investigadores que han hecho trabajo de campo en la comunidad de Cantabria. Durante el verano de 1996 fue entrevistada por los integrantes del Seminario Menéndez Pidal que entonces trabajaban en los Valles Cántabros, preparando la edición de un *Romancero General de Cantabria*, que, a estas alturas del Siglo XXI aún no ha visto la luz. El buen oído para el canto -que aún conserva María- ha dado pie a un breve estudio sobre la música del Romancero (Fernández García, J. M. 1997: viii)

años de edad. Fue grabada el día 4 de abril de 2007 por José Manuel Fraile Gil y María Bulnes Peláez.[4]

1a. En las puertas de Aire limosna pedía,
partiéralo la madre, bajáralo la hija.
1b. A las puertas de Aire limosna rogaba,
partiéralo la madre, la hija lo baja.

2a. -Mira si era, madre, el romero falso,
diérale yo el pan, tomárame él la mano.
2b. Mira si era, madre, el falso romero,
diérale yo el pan, tomárame él el dedo.

3a. -No lo era, no, niña, el romero falso,
soy un pobre ciego que nada no alcanzo,
[y ahora por *caridá* enséñame el atajo].
3b. No lo era, no, niña, el falso romero,
soy un pobre ciego que nada no veo,
y ahora por *caridá* enséñame el sendero.-

4a. –De duques y condes he sido pedida,
de un falso romero he sido vencida.
4b. De duques y condes he sido rogada,
de un falso romero he sido robada.-
5a. –De duques y condes que a ti te pedían,
el uno era yo, el que más te quería.
5b. De duques y condes que a ti te rogaban,
el uno era yo, el que más te adoraba.-

6a. –Si tu eres don Dueso, yo doña María,
déjame volver a por la mi camisa.
6b. Si tu eres don Dueso, yo doña Mariana,
déjame volver a por la mi delgada.-

7a. –No volverás, no, a por la tu camisa,
hermanas tengo yo que te la prestarían.
7b. No volverás, no, a por la tu delgada,
hermanas tengo yo que te la prestaran.-

[4] Una versión más abreviada del mismo texto fue publicada por (Gomarín Guirado 1974), y más tarde apareció en (Varios 1979, 17). En una segunda entrevista –realizada en julio del año 2007- Mónica Gómez González, de 91 años a la sazón, quien siempre había permanecido atenta pero callada mientras cantaba su hermana, añadió al texto de María las estrofas 19a-b.

8a. (Y) estaba don Dueso sentado a la mesa,
le ha venido carta, que fuera a la guerra.
8b. (Y) estaba don Dueso sentado en la tabla,
le ha vendio carta que fuera a batalla.

9a. -Madre, la mi madre, si bien me queréis,
a la mi esposita me la regaléis,
de la mano a misa me la llevéis.
9b. Madre, la mi madre, si bien me estimáis,
a la mi esposita me la regaláis,
de la mano a misa, me la lleváis.

10a. –Vete tú, hijo mío, vete tú a la guerra,
por la tu esposita no se te dé pena,
con las tus hermanas bordará la seda.
10b. Vete tú, hijo mío, vete tú a batalla,
por la tu esposita no se te dé nada,
con las tus hermanas bordará la holanda.-

11a. Pusiéronse un día de dos en dos,
lo de Marianita era lo mejor;
11b. pusiéronse un día de tres en tres,
lo de Marianita lo mejor es;
11c. pusiéronse un día de cuatro en cuatro,
lo de Marianita era lo más guapo;
11d. pusiéronse un día de cinco en cinco,
lo de Marianita era lo más lindo.

12a. –No lo es Marianita para bordar seda,
es *pa* guardar *borros*[5] en nevadas sierras.
12b. No lo es Marianita *pa* bordar holandas,
es *pa* guardar *borros* en sierras nevadas.

13a. –Váyanse, señores, por esos caminos,
voy a ver quién canta aquí, en estos riscos.
13b. –Váyanse, señores, por esos atajos,
voy a ver quién canta aquí, en estos matos.

14. –Pastorcita hermosa, de dulce mirar,

[5] *Borros* son aquellos corderos que han dejado de mamar pero que aún no son adultos. En el vocabulario de Jorrín encuentro la voz *borra*: «oveja joven que aún no ha parido». (Jorrín 2003: 36). Respecto a la palabra *yerbo*, que escribo en cursiva, es más una adaptación al texto de la palabra hierba que un localismo, pues cuantos campurrianos he consultado al respecto afirman que nunca se usó este vocablo para denominar al pasto.

un *borrito* de esos ya me le darás.

15. –Un *borrito* de estos no se le he de dar,
tengo mala suegra y me les contará.

16. -Pastorcita hermosa, de dulce mirar,
¿posada esta noche ya me la darás?

17.-Posada esta noche sí se la darán,
la casa de Don Dueso de mesón sirve ya.-

Entonces él se fue para la casa de los padres, y como había pasado el tiempo, no le conocieron tampoco. Y él, para probar a ver cómo la trataban, pues les pide una hija.

18a. -Una hijita de estas no se la he de dar,
pero la zagaleja no se la he de negar.
18.b Una hija de estas no se la daré,
pero la zagaleja no se la negaré.-

19.a -¡Sipi, perro!, ¡marcha, gato!,
que ésta es la mi cama donde yo descanso;
19.b ¡Sipi, gato!, ¡marcha perro!,
que ésta es la mi cama donde yo me acuesto.

20.a Quite el caballero la silla dorada,
que es donde yo cuelgo la mi cachaba.
20.b Quite el caballero la dorada silla,
que es donde yo cuelgo la mi cachabina.

21a. -Anda, zagaleja, muda la camisa,
que ha venido gente, gente muy lucida.
21b. Anda, zagaleja, muda la delgada,
que ha venido gente, gente de Granada.

22a. –Siete años hace que no mudo camisa,
no la he de mudar por gente tan lucida.
22b. Siete años hace que no mudo delgada,
no la he de mudar por gente de Granada.

23a. –Coma el caballero la gallina asada,
que la zagaleja suero cenara.
23b. Coma el caballero asada la gallina,
que la zagaleja suero cenaría.-

Claro, él veía lo mal que cenaba ella, y le daba de su plato. Pero luego ya le enseñó el anillo de casados y entonces ella aceptó y se fueron a acostar, y luego por la mañana:

24a. –Levanta, zagaleja, del dulce dormir,
que la oveja *resmala* ya quiere salir.
24b. Levanta, zagaleja, del dulce sueño,
que la oveja *resmala* quiere ir al *yerbo*.

25. –Si la oveja *resmala* quiere ir al *yerbo*,
la hija resalada que vaya con ellos,
que yo estoy en los brazos de mi dulce dueño.-

Y luego él mandó a la madre y a las hermanas que fueran siete años con las ovejas, que fueron los que anduvo ella de pastora.

Esta larga sucesión de estrofas pareadas encierra como ya dije dos historias que han soldado sus argumentos independientes para crear un solo poema con sentido pleno. Las siete primeras pertenecen a una canción narrativa titulada *El raptor pordiosero* (I.G.R.H. 0189)[6], que cuenta con parientes cercanos en la baladística europea: en Francia, *La brune et le brigant*; en Inglaterra, *The holy beggar*; y en Italia, *La bella Leandra*. El germen argumental de este asunto sería el siguiente: un pretendiente de alcurnia, llamado *Don Bueso*, *Dueso*, *Güeso*, *Argüeso*, o *Aldueso*, cansado ya de recibir desdenes y calabazas en casa de Aire (¿corrupción D'Arias?), decide tomar el hábito de mendigo (estrof. 1a-b), a veces ciego en busca de lazarillo (estrof. 3a-b), y presentarse así a puertas de su enamorada. Incomprensiblemente la madre deja marchar a su hija en compañía de un desconocido, que naturalmente aprovecha la ocasión para huir con la moza. Durante la huida tropiezan con gentes y caminantes. Para ocultarla, el caballero raptor esconde a la niña bajo su hábito desgarrado, descubriendo con ello involuntariamente la nobleza de su origen. Esta secuencia, plagada de indicios, falta en el texto campurriano que ahora analizamos, pero está presente en las versiones portuguesas, que mencionan la espada dorada del protagonista, y en las del Oeste español, donde la suntuosa capa o anguarina delata al fingido pobre. A este grupo pertenece el texto zamorano que va a servirnos para ilustrar el pasaje:

-Métete debajo de miña capiña,
mientras pasa *xente* de caballería.
-¿Quién es esa *xente* de caballería?

[6] Indice General del Romancero Hispánico, a partir de ahora I.G.R.H. Adopto la numeración establecida por el Instituto Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid para todo el corpus narrativo panhispánico, pues la nomenclatura de este género es tan variopinta que, de otro modo, resulta casi imposible buscar las correspondencias entre títulos y temas.

-Son duques y condes que por ti venían.
-Yo no he visto capa de tal valoría,
dorada por dentro, rotita por cima.
-(Y) yo no he visto cara de damas tan linda.-[7]

Desvelada ya la verdadera identidad del secuestrador (estrof. 5a-b), la niña intenta sin éxito poner en práctica alguna estratagema, más poética que práctica, para volver a su casa (estrofs. 6a-b y 7a-b).

Este rapto consumado se hizo tan popular en todo el cuadrante noroeste de la Península, que hasta hoy han podido recogerse abundantes versiones en las aldeas portuguesas[8], gallegas[9], asturianas[10], cántabras, leonesas[11], palentinas[12], zamoranas[13] e incluso salmantinas[14], donde se entonaron los versos de seis sílabas que cuentan la historia de un raptor pordiosero cuyo eco trascendió incluso a las comunidades judeo-españolas[15].

Pero a los poetas anónimos de cuño tradicional debió de parecerles demasiado breve y conciso el argumento de este rapto; así pues, para complicar aún más la trama del asunto y darle un desenlace mucho más novelesco, recurrieron a otros romancillos de seis sílabas que vivían ya de forma autónoma en la memoria colecti-

---

[7] Versión aprendida en Riomanzanas de Aliste. Vid. nota 13.

[8] De los muchos textos recogidos en Portugal, citaré sólo los recopilados en Tras-Os-Montes, aparecen en la obra de (Costa Fontes 1987: 416-433); y como ejemplo del rico caudal romancístico recogido en los archipiélagos portugueses citaremos los textos recopilados en Madeira por (Ferré 1982: 202-203).

[9] El tema que nos ocupa se cantó en las cuatro provincias gallegas (Valenciano 1998: 260-263).

[10] Para las versiones de tradición oral moderna recogidas en el Principado, véase el corpus publicado por (Suárez López 1997: 308-309 y 270-273).

[11] Véanse los textos publicados por (Catalán Menéndez Pidal 1991: 348-350 y 351-357).

[12] Conozco solamente una recogida por Carlos Porro en Lebanza-El Campo, que permanece inédita en la Fonoteca del Centro de Documentación Etnográfica de Urueña (Valladolid).

[13] Desgraciadamente no ha visto la luz aún un Romancero General de Zamora. Solamente en la comarca de Aliste, que recorrí palmo a palmo en la primavera de 1989, pude reunir dos docenas largas de textos correspondientes al tema que nos ocupa. Tan sólo se publicó la que aprendió en Riomanzanas de Aliste María San Román de la Fuente, de 65 años de edad. Fue grabada el día 1 de febrero de 1989 por José Manuel Fraile Gil, José Manuel González Matellán y Francisco Pedrón de la Fuente (Fraile Gil 1989: Disc. 1 - Cara B - Corte 1).

[14] De esta extensa provincia castellana conozco sólo un texto, con un desenlace semejante al de las portuguesas, en el que la niña lanza una queja al aire, despidiéndose de casa y familia: «[...] -Palomita que vuelas / por mar y por islas, / diles a mis padres, / que cien años vivan. / Me voy con el conde / que me pretendía.-» Versión cantada por un hombre de unos 70 años de edad, natural de Villavieja de Yeltes (P. J. de Ciudad Rodrigo). Grabada por José Manuel Fraile Gil el día 15 de agosto de 1986.

[15] En el archivo Menéndez Pidal-Goyri de Madrid, se conservan versiones recogidas a comienzos del Siglo XX por Manrique de Lara en: Sarajevo, Larissam, Esmirna, Jerusalén y Marruecos, sin localizar. Véase al respecto la obra de (Armistead 1978: 118-121).

va. El más común de estos maridajes dio un tinte trágico a la historia del raptor pordiosero cuando se unió al patético argumento de *La casada en lejanas tierras* (I.G.R.H. 0155), también hexasilábico y también de rima estrófica. La joven esposa –instalada ya en el entorno de su antiguo raptor y ahora marido[16]- siente llegado el momento de alumbrar su primer parto, y clama entonces por suegra y cuñadas –sus vecinas más cercanas-, pero éstas rehúsan consecutivamente asistirla. Desesperado, el marido parte en busca de su suegra, la que acude presurosa acarreando canastilla y golosinas, para sólo cerrar ya los ojos de su hija muerta.

Pero el texto campurriano que ahora estamos analizando ha optado por otro desenlace de trama semejante pero con un final mucho más dichoso. *El raptor pordiosero* ha soldado su argumento al de otra composición que titulamos *La dama pastora* (I.G.R.H. 0148)[17]. Recién asentados en su nuevo hogar, un repentino levantamiento en armas separa por la fuerza a los esposos (estrof. 8a-b). Ante el nuevo estado de las cosas, don Dueso pide a su madre que mire por la joven (estrof. 9a-b), y la taimada suegra responde tranquilizando a su hijo (estrof. 10a-b). Pero solas ya en el ámbito matriarcal, subestima su habilidad con la aguja, condenándola a ser pastora del ganado y criada de la casa (estrofs. 11a-b-c-d y 12a-b). Es precisamente en Cantabria donde encontramos varias versiones de este tipo que han sido ya publicadas[18]. Los textos cántabros –semejantes entre sí por su forma y estructura- parecen

[16] Una excelente versión de este tipo fue grabada por José Manuel Fraile Gil, Macario Santamaría Arias y Antonio Sánchez del Barrio en Val de San Lorenzo (Maragatería, León) a comienzos de marzo de 1985. Cantaron Antonia Geijo Alonso y su sobrina Dolores Fernández Geijo (Fraile Gil 1985: Cara 1 – Corte 5). Con estos versos teñidos de patetismo, describe la versión maragata el arribo de la joven al clan de su marido: «[...] La llevó a vivir / a una montiña, / a suegra y cuñadas / le da por vecinas / y a los nueve meses / la niña paría [...]».

[17] Diego Catalán Menéndez Pidal afirma en su bitácora digital (http:// cuestadelzarzal.blogia.com) que el tipo estrófico hexasilábico de *La dama pastora* vivió en las provincias de Cantabria, Burgos y Palencia, conservándose textos fragmentarios recogidos en las de Asturias, Lugo y Salamanca. Supongo que Diego alude a los materiales conservados en el archivo romancístico Menéndez Pidal-Goyri, pero no especifica si se trata de versiones autónomas o encabezadas por *El raptor pordiosero.* Javier Asensio García, profundísimo conocedor de la tradición oral riojana, me facilita una versión autónoma de *La dama pastora,* recogida por él en Villamediana de Iregua (La Rioja); se trata de un texto ciertamente reactualizado en su discurso, que presenta un curioso comienzo: «En las serranías / hay un caballero / con muchas haciendas / y poco dinero [...]».

[18] Las versiones cántabras publicadas que mezclan ambos argumentos son -por orden de aparición- las de: (Cossío *et alt* 1933, I: 182-195), que incluye cuatro versiones procedentes de Bárcena de Ebro (Valderredible), Villar (Hermandad de Campoo de Suso), La Puente Pumar (Polaciones) y Los Corrales de Buelna.

Durante el verano de 1977 un equipo de encuestadores del madrileño Seminario Menéndez Pidal realizó una encuesta de campo por varias provincias del Noroeste peninsular. Sus resultados fueron publicados en (Catalán *et alt* 1982). La referencia a las versiones y fragmentos que nos interesan aparecen en esta obra bajo el epígrafe *19. La noble porquera.*

estar emparentados con las baladas provenzales, que cuentan en versos de siete sílabas las desdichas de la joven y el reencuentro de los cónyuges que separó la guerra. Los poemas franceses hacen hincapié en los gritos de dolor y lamentos airados que la pastora esparce al viento mientras guarda el ganado; esos gemidos y gritos son los que muestran al marido, ya de regreso, la situación desesperada en que vive la joven y solitaria esposa. Pues bien, la tradición del Norte peninsular ha suavizado esos gritos angustiosos transformándolos en el dulce y lastimero canto que, entonado por la pastora en la soledad del monte, servirá al marido para reconocer a su esposa y encontrar el camino de su casa:

Tiene Marianita la voz muy serena.
-Me *oyerá* don Güeso de allá de la guerra.-
Tiene Marianita la voz muy delgada.
-Me *oyerá* don Güeso de allá de batalla.-
-Vay el caballero por esos senderos,
voy a ver quién canta en estos costeros.
Vay el caballero por esos atajos,
voy a ver quién canta aquí en estos altos.-[19]

La transformación -aparentemente baladí- de aquel grito lastimero en un canto de amargura sirve para ennoblecer el poema con un motivo muy apreciado por el Romancero Tradicional: el poder mágico del canto como medio de reencuentro. Ya *Bernardo del Carpio* descubrió a su padre cuando cantaba en prisiones; la *hermana reina* reconoce en una *cautiva* que arrulla a su niña a la hermana que ya no conocía; y la pobre infanta descubre en el canto de su conde la voz del amante que por ella pena. Todo el Romancero Tradicional está sembrado de cantos maravillosos que, como el de *Arnaldos* en su galera, son capaces de realizar prodigios y atraer o reagrupar a los personajes dispersos (Débax 1994, I: 285-297).

En tierras de habla catalana ha sobrevivido también el argumento de *La dama pastora*, aunque narrado allí en versos de ocho sílabas asonantados en (é). Por el tipo de ganado que guarda la infeliz esposa se la conoce como *La noble porquera* (I.G.R.H. 0148)[20]. Estas versiones en lengua catalana son parientes cercanas de la

---

Fueron recogidas en: Carraceda, Salceda de Polaciones (2 textos), Uznayo de Polaciones (2 textos), Caloca y Lomeña-Basieda (2 textos).

Últimamente se ha publicado un romancero polacioniego (Fraile Gil 2003a: 132-134). Apdo. *VI.A.3. El raptor pordiosero + La dama pastora (Hexa.) (Polia.)*. La versión interpretada en Salceda por Adela Gómez Lombraña –quien además se acompaña con la *bandurria* o rabel de dos cuerdas- puede escucharse en el C.D. que prologué (Fraile Gil 1997: Corte 19).

[19] Versión de Bárcena de Ebro (Valderredible). (Cossío *et alt* 1933, I: 185).

[20] Son muchas las versiones recogidas en tierras de habla catalana. Por ser la primera que conocemos citaré la que aparece en (Milá y Fontanals 1999: 220 y ss). Una versión procedente de Gratallops (Tarragona), cantada por Teresa Sentis y recogida el día 29 de noviem-

balada centroeuropea, enn la que tiene paralelos como la canción italiana *La sposa porcaia* y la alemana *Die misshandelte Schwiegertochter* (*La nuera maltratada*).

Una vez analizado el desarrollo argumental de la versión campurriana que vamos repasando, conviene dedicar unos párrafos a la forma y al estilo literario con que se viste el poema. Sorprende en primer lugar la dualidad constante a la hora de formular y presentar las secuencias que articulan la fábula; duplicación que atiende más a la forma que al fondo, pues la historia tendría el mismo sentido si elimináramos la letra (b) en cada una de las estrofas que articulan el poema. Este tipo de construcción paralelística es sin duda un préstamo que el romance y la canción narrativa han tomado de la vieja poesía lírica en lengua castellana. Según Francisco Rico, el primer ejemplo conocido de esta formulación poética aparece en la *Crónica de la población de Ávila* (circa 1255), en unos versos que tratan de igualar a un adalid local abulense con los héroes carolingios:

> Cantan de Roldán, cantan de Olivero,
> e non de Zorraquín Sancho, que fue buen caballero.
> Cantan de Olivero, cantan de Roldán,
> e non de Zorraquín Sancho, que fue buen barragán[21].

Esta estructura paralelística –que apenas encontramos hoy en los romances de ocho sílabas- parece haberse refugiado en los escasos romancillos hexasilábicos y canciones narrativas de cuño tradicional, que constituyen una pequeña parte del amplísimo corpus romancístico tradicional panhispánico. En las fuentes escritas podemos encontrar algunos antecedentes de esta estructura narrativa duplicada, que hoy parece pervivir sólo en el corpus romancístico judeo-español; temas como *El rey envidioso de su sobrino* (I.G.R.H. 0093) conservan un mayor apego a las fuentes escritas y por ello a la estructura paralelística que las marcaba. Otro ejemplo muy ilustrativo es el de *La malcasada (ía)* (I.G.R.H. 0221), que presenta en España un único y empobrecido incipit: *Me casó mi madre...*, mientras que las versiones judeo-españolas de Marruecos permanecen apegadas aún al comienzo propio de los Siglos XVI y XVII:

> Pensóse el villano que me adormecía;

---

bre de 1989 por Monsant Font y Salvador Palomar puede escucharse en (Fraile Gil 1992: Disco 3 – Corte 17).

[21] Cito por la edición de (Alín 1991: 69). Alín comenta la canción con esta nota: «*barragán:* Lo mismo que mozo soltero, libre, de buena disposición y alentado» (*Diccionario de Autoridades*). Según Francisco Rico se trata del «más antiguo cantar paralelístico de la Edad Media peninsular», y la *Crónica* nos informa que lo «cantaban en los corros». Fue conocido de los historiadores del Siglo XVI –Fray Ambrosio Montesino, Argote de Molina- y también del extraordinario erudito del XVIII Fray Martín Sarmiento (vid. «Notas dieciochescas», de J. L. Pensado, en *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*, II, Gredos, 1974). Los argumentos de Rico a favor de leer sólo «Zorraquín» y no «Zorraquín Sancho», no me resultan suficientes.

tomó espada en mano, fuese a andar por villa.
Pensóse el villano que me adormilaba;
tomó espada en mano fuese a andar por plaza.
Fuérame tras él por ver dónde iba;
viérale yo entrare en cas de su amiga.
Fuérame tras él por ver dónde entraba;
viérale yo entrare en cas de su amada[22].

Respecto al florido lenguaje con que se viste el texto campurriano de *El raptor pordiosero* + *La dama pastora* conviene resaltar el uso constante que hace de los emparejamientos poéticos, tan apreciados por el Cancionero lírico. Las correspondencias poéticas río-vado / marido-velado, río-vado / Rodrigo-Gonzalo, amigo-amado / marido-velado, garrido-lozano / vino-claro, hermana-prima / clara-fría..., esmaltaron las cantigas de amigo, destellaron en la ingenua poesía del XVI y resuenan aún, entre *sonajas* y *darbuqqas*, en las bodas sefarditas que hoy celebran los judeoespañoles allá donde los arrojó el viento de la diáspora.

La dualidad camisa-delgada (estrof. 6a-b) aparece en multitud de poemas tradicionales panhispánicos. El calificativo *delgada* llegó a ser sinónimo de camisa, pues eran extremadamente sutiles y delicadas las que usaron gentes ricas y acomodadas, a tal punto «que en el agua no se vían», según una imagen harto gráfica del Romancero vulgar[23]. Como ejemplo veamos una hermosa canción de bodas judeoespañola que cantaban las *alhasbas* o jóvenes sefarditas en la Judería de Tetuán. Dentro del complejo ceremonial de la boda judía, el baño ritual de la novia o *mikbé* da

[22] Reyes Mejía de la Cerda, *Comedia de la Zarzuela* (Alín 1991: 316-317). Respecto a la pervivencia de los dos temas arriba citados, en la tradición oral de los judíos de Marruecos, me remito a la última recopilación realizada entre ellos (Weich-Shahak 1997). *La malcasada*, pág. 117-118, y *El rey envidioso de su sobrino*, págs. 179-180.

[23] Son muchas las descripciones del rico y abigarrado atuendo -con que hombres y mujeres vistieron hasta el Siglo XVIII- que sirven de auténtica ilustración y estampa al romancero vulgar. En una versión gomera de *Los Guzmanes y los Vargas (áa)* (I.G.R.H. 0855) encontramos la pintura de un jaquetón *namorado* que usa como ropa interna una delgada camisa: «[...] Se pone zapato blanco / sobre su media encarnada, / calzón de flor de romero / sobre su camisa *elgada*, / un sombrero de tres plumas, / una verde y dos moradas, / y al medio de las tres plumas / el retrato de su dama [...]» (Trapero 2000: 228). El florido lenguaje con que los poetas nombraban telas y géneros no es sólo una invención poética, pues con la misma *flor de romero* (¿sería de color morado?) viste también un mocito presuntuoso que hacia 1660 retrató Zabaleta en el madrileño *Trapillo* de San Marcos: «[...] un mozo espigado, enjuto, derecho, proporcionado, largo y liso el cabello, cultivado con el peine y a escobilla, la tez sin las inclemencias del sol y el aire; la valona limpia y caída, el vestido de raja de Segovia de color gustoso, las mangas ajironadas de color de perla, aforradas en flor de romero; las mangas perdidas abiertas y aforradas de tafetán verdemar, la pretina forcejada, la guarnición de la espada limpia, la daga pendiente en una colonia azul, los calzones justos, cerrados por abajo con unas lazadas negras; las medias de seda, del color de las mangas, arrugadas con orden, los zapatos justos, limpios y derechos; el sombrero doble y airoso y la capa bien manejada». (Zabaleta 1983: 422).

lugar a una serie de formalidades que, en ambos lados de la diáspora sefardita, se acompañaron siempre con el canto y los panderos. A esta ceremonia lustral alude la canción del baño que ahora nos inte-resa. Dice así su texto:

Ay, que si te fueres a bañar, novia,
lleva a tu madre y non vayas sola,
para quitarte la tu camisa,
para meterte en el agua fría.
Ay, que si te fueres a bañar, novia,
lleva a tu suegra y non vayas sola,
para sacarte del agua clara,
para ponerte la tu delgada[24].

El siguiente emparejamiento poético que aparece en nuestra versión alude a los tejidos suntuosos que ha de elaborar Mariana en ausencia de Don Dueso (es-trofs. 10a-b y 12a-b). La holanda fue durante siglos la más fina tela blanca que en forma de camisas, sábanas y almohadones acariciaba la piel de los acomodados[25], mientras que la seda fue el signo de ostentación y riqueza en las prendas exteriores. En los cantos que acompañan las procesiones marítimas, conservadas por milagro en la Cornisa Cantábrica, podemos rastrear ciertas reliquias poéticas que mencionan emparejadas las dos ricas telas que nos ocupan. En una de las carreras de la llanisca *Salea*, cantaban las mujeres al compás del tambor y las panderetas:

[24] El lector puede escuchar la preciosa voz de la informante Alicia Benasayaq, de casada Bendayán, en el corte 12 del C.D. que acompaña a la obra de (Weich-Shahak 2007: 87).

[25] El Romancero tradicional está plagado de pinturas donde la holanda opone su albura a la encendida grana y al azul rabioso que salpican las coloristas descripciones de ajuares e in-dumentaria. Una *delgada* hecha de holanda es la prenda interior del complicado arreo con que sale a misa la protagonista de *El capitán burlado (áa)* (I.G.R.H. 0501) en una versión cana-ria: «[...] Un domingo, yendo a misa, / por ser Pascua señalada, / el vestido que llevaba / vos diré sin faltar nada: / una camisita blanca / de aquella fina holanda, / una saya de tela de oro / toda ella galoneada, / un jubón de perlas flor / guarnecido de esmeraldas, / un peinado a la francesa / que bien la señoreaba, / un zapatito picado / con su media anaran-jada, / una cadena al pescuezo, / catorce vueltas le daba, / su mano catorce anillos, / que rico *esclandor* dejaba, / un sombrero de tres plumas, / una blanca y dos moradas [...]». De tan abigarrado retrato parece trascender hasta nosotros la fragancia de algalia con que a buen seguro se *afeitaba* la damita. (Salazar 1995: 202).

Las sábanas de holanda son el adorno predilecto para el lecho del enamorado en los textos romancísticos. Por botón de muestra vayan aquí los versos de *La venganza del ma-rido* o *Bernal Francés (í),* que describen, según una versión cacereña, la cama que la esposa adúltera ofrece al supuesto amante, que resultará ser su esposo: «[...]Le ha agarrado de la mano, / se lo ha llevado al jardín, / le ha lavado pies y manos / con agua de toronjil / y después de bien lavado / se lo ha llevado a dormir, / entre sábanas de holanda / y colchas de carmesí. [...]» (García Redondo 1985: 50). La misma versión puede escucharse en (Fraile Gil 1985b: II, Cara A – Corte 2).

Vengo de la fuente clara *traigo aquí la flor de la gala,*
cogíla en paños de seda *traigo aquí la flor de la gala,*
cogíla en paños de holanda *traigo aquí la flor de la gala*[26].

Respecto a la pareja poética mesa-tabla (estrof. 8a-b), aparece con frecuencia en la poesía tradicional siempre que –como acontece en la historia que ahora tratamos- los protagonistas se disponen a despachar un ágape. Por eso son muchos los epitalamios donde encontramos el paralelo que ahora nos ocupa; y así en un canto de boda recogido en el madrileño Robregordo de la Sierra sorprendemos:

-*Convidaos* que habéis comido en esas tablas y mesas
y también que habéis bebido en esas jarras francesas.
-Señores, no hemos comido, ni hemos bebido en ellas,
solamente las han puesto *pa* los novios que hoy se velan.
-*Convidaos* que habéis comido en esas mesas y tablas
y también habéis bebido en esas francesas jarras.
-Señores, no hemos comido, ni hemos bebido [...]
solamente las han puesto *pa* los novios que hoy se casan.[27]

Respecto a la última pareja poética que figura en el texto campurriano: Sevilla-Granada aparece en él un tanto desdibujada (estrofs. 20a-b y 21a-b), pues donde debiera figurar la ciudad hispalense, se dice *gente tan lucida*, en lugar de *gente de Sevilla,* que intuimos a la vista de tantos ejemplos como nos ofrece al respecto la lírica hispánica. Sin dejar el ámbito cántabro sale a nuestro encuentro un precioso paralelo intercalado en el manojo de cantares que desgranaban las mozas al son de las panderetas en La Folía marinera de San Vicente de la Barquera:

Saliendo a la mar de folía,
salióme el viento a la orilla,
llevóme el sombrero que traía
llevómelo al reino de Sevilla.
Voy al mar
vuelta a la Peña he de dar.
Saliendo a la mar, navegando,
salióme el viento al contrario,
llevóme el sombrero que llevaba,
llevómelo al reino de Granada.

[26] Una acertadísima y minuciosa reconstrucción de los cantos que antaño se entonaron en el paseo marítimo o Salea puede verse en (Cea Gutiérrez 1978: 27).
[27] Cantaron Ascensión Martín Bozada, Alejandra Jiménez Gil y María Martín González, de 90, 84 y 53 años de edad respectivamente el día 6 de septiembre de 1989 para José Manuel Fraile Gil, Álvaro Fernández Buendía y Marcos León Fernández. (Fraile Gil 2003b: 209).

Voy al mar [...][28].

En los últimos años de la Edad Media los grandes poemas épicos y las leyendas caballerescas empiezan a tomar una nueva forma en la península ibérica: la del romance en castellano. Este romancero incipiente tiene su correspondencia directa en la balada románica, nacida en los territorios donde imperó el latín, y ambas formas se inscriben dentro de un género mucho más amplio que podríamos denominar como balada occidental, que compartió temas y argumentos por encima de las barreras lingüísticas (Catalán 2000: 555). De este modo –y por dos vías de penetración diferentes: la catalana octosilábica y la cantábrica en versos de seis sílabas- llegó a España la balada que titulamos *La dama pastora*, que a veces unió su argumento en el área Noroeste a otra balada que conocemos por *El raptor pordiosero*. Este maridaje alcanzó su punto álgido en el área de Cantabria, donde hasta hoy hemos podido recoger bellísimas versiones, articuladas por una estructura paralelística y ornamentadas con los más hermosos lugares comunes de la lírica tradicional.

JOSÉ MANUEL FRAILE GIL
SEMINARIO MENÉNDEZ PIDAL. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

Bibliografía y discografía

Alín, José María. (1991) *Cancionero Tradicional.* Madrid: Castalia. Col. *Clásicos Castalia*, Nº 190.

Armistead, Samuel G. (1978) *El Romancero Judeo-Español en el Archivo Menéndez Pidal.* Madrid: Seminario Menéndez Pidal. Vol. II. *El raptor pordiosero (estróf.)*

Catalán Menéndez Pidal, Diego *et alt.* (1991) *Romancero General de León.* Madrid: Ed. Seminario Menéndez Pidal – Universidad Complutense de Madrid – Diputación Provincial de León. Vol. I. *El ciego raptor (6+6; estróf.)*: 348-350; ver también *El ciego raptor + Casada de lejas tierras (6+6; estróf.)*: 351-357.

____ (2000) *La Épica Española. Nueva documentación y nueva evaluación.* Madrid: Seminario Menéndez Pidal – Universidad Complutense. Cap. VIII.

Cea Gutiérrez, Antonio. (1978) *La canción en Llanes.* Salamanca: Imprenta Calatrava Parte II. *La canción del mar en Llanes.*

[28] Estos antiguos y precioso textos, que desgraciadamente ya no se entonan en la Folía Barquereña, pueden consultarse en el meritorio trabajo de (Maza Solano 1929). Una descripción de La Folía, sentida pero harto centrada en su aspecto religioso y mariano, puede leerse en (Córdova y Oña 1955-1980: III, 267-278).

Córdova y Oña, Sixto. (1955-1980) *Cancionero Popular de la Provincia de Santander. Libro III: Cantos romeros, marineros, de quintos, nupciales y de cuna.* Santander: Copistería América. Sección Quinta. *Folía de San Vicente de la Barquera.*

Costa Fontes, Manuel da. (1987) *Romanceiro de Província de Tras-Os-Montes (Distrito de Bragança). Tomo I.* Bragança: Universidad de Bragança. *O Cego (Estróf.)*

Cossío, José María de *et alt.* (1932) *Romancero Popular de la Montaña. Colección de Romances Tradicionales recogidos y ordenados por...* Santander: Sociedad Menéndez y Pelayo, 2 Vols.

Débax, Michelle. (1994) «Análisis del motivo del Poder del Canto en tres romances: *Conde Arnaldos, Conde Olinos, Gerineldo*». *De Balada y Lírica, I. 3º Coloquio Internacional del Romancero.* Madrid: Fundación Menéndez Pidal – Universidad Complutense. 285-297.

Fernández García, J. M. (1997) «El romancero: poesía y música». *El Diario Montañés.* Santander, 11 de diciembre de 1997.

Ferré, Pere *et alt.* (1982) *Romances Tradicionais.* Funchal: Cámara Municipal do Funchal. *O Falso Cego.*

Fraile Gil, José Manuel. (1985a) *Val de San Lorenzo – Filiel – Chana de Somoza.* Col. *De encuesta por León y Asturias. Vol. II.* Madrid: SAGA (VPC-172). Cara 1. Corte 5.

____ (1985b) *Canciones y romances de Arroyo de la Luz (Cáceres).* Madrid: Ed. SAGA S.A. (VPD-1089/90). Disco II. Cara A. Corte 2.

____ (1989) *La tradición oral en la provincia de Zamora. Vols. I-II. Aliste.* Madrid: SAGA S.A. (VPD-2059/60) – Consorcio de Fomento Musical de Zamora. Disco 1. Cara B. Corte 1.

____ (1992) *Romancero Panhispánico: Primera Antología Sonora.* Salamanca: Centro de Cultura Tradicional de Salamanca - Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Castilla y León. Disco 3. Corte 17. Págs. 40 y 72 del cuaderno. Clave F.4.

____ (1997) *El Valle de Polaciones (Cantabria).* Madrid: SAGA S.A. (WKPD-10/2018). *Col. La Tradición Musical en España. Vol. 7.* Corte 19.

___(2003a) *Narrativa Tradicional en el Valle de Polaciones (Cantabria).* Santander: Cantabria Tradicional.

____ (2003b) *Cancionero Tradicional de la Provincia de Madrid. Vol. I. El ciclo de la vida humana y los cantos de trabajo. Col. Biblioteca Básica Madrileña, nº 19. Madrid: Comunidad de Madrid – Consejería de las Artes. Entrada 195*

.García Redondo, Francisca. (1985) *Cancionero Arroyano.* Cáceres: Institución Cultural «El Brocense».

Gomarín Guirado, Fernando. (1974) «El falso romero». *Peña Labra.* Santander.

Milá y Fontanals, Manuel. (1882-1999) *Romancerillo Catalán.* Barcelona: Alta Fulla. Nº 234. *La noble porquera.*

Maza Solano, Tomás. (1929) «Aportaciones al estudio de la poesía popular. Texto literario de La Folía de La Barquera», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. 274-300.

Salazar, Flor. (1999) *El Romancero Vulgar y Nuevo*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal y Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense.

Suárez López, Jesús. (1997) *Nueva colección de romances (1987-1994)*. Oviedo-Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal – Real Instituto de Estudios Asturianos – Ayuntamiento de Gijón – Archivo de Música de Asturias. Col. *Silva Asturiana*, tomo VI. Apdo.: *El ciego raptor (hexas. estrof.)*: 308-309; y Apdo.: *La doncella guerrera (ó+á) + El ciego raptor (hexas. estrof.)*: 270-273.

Trapero, Maximiano. (2000) *Romancero General de La Gomera*. Madrid: Cabildo Insular de La Gomera.

Valenciano, Ana. (1998) *Romanceiro Xeral de Galicia. Os romances tradicionais de Galicia*. Madrid-Santiago de Compostela: Fundación Ramón Menéndez Pidal – Xunta de Galicia. *El ciego raptor (hexas. polias.)*.

Valiente Barroso, Beatriz. (2003) «El Romancero de tradición oral en Campoo». *Cuadernos de Campoo*. 9-16. Reinosa.

Varios. (1979) *Lecturas de Cantabria. (Una antología didáctica)*. Santander: Instituto de Ciencias de la Educación. Universidad de Santander.

Weich-Shahak, Susana. (1997) *Romancero Sefardí de Marruecos. Antología de tradición oral*. Madrid: Alpuerto.

____ (2007) *La boda sefardí. Música, texto y contexto*. Madrid: Alpuerto.

Zabaleta, Juan de. (1983) *Día de fiesta por la mañana y por la tarde*. Madrid: Castalia. Edición a cargo de Cristobal Cuevas García.

APÉNDICE

El raptor pordiosero + *La dama pastora.* Transcripción de la melodía recogida en Fontecha (Gentileza de la etnomusicóloga Susana Weich-Shahak).

